

Козьякова М.И.

Культурный код в художественном дискурсе: европейское искусство на пути к модерну

Аннотация: Искусство, обращенное к внутреннему миру человека, владеющее особым эмоциональным языком, как никакие другие исторические атрибуты способно помочь в выявлении культурного кода эпохи, в раскрытии его глубинных архетипических структур. Богатство и разнообразие художественного материала, накопленного в Европе, дает возможность проследить интересные тенденции взаимодействия художественной эволюции с социо-культурным историческим контекстом. Для этого необходимо исследовать историю искусства сквозь призму его «социальности», а также «утилитарности», трактуемой в широком смысле как потребности доминантных общественных структур. Произведения искусства, принадлежащие к различным видам, жанрам, стилям, осуществляли реализацию как сакральных, так и профанных, социально детерминированных потребностей общества. Античность, Средневековье, Возрождение, Новое время представляют различные модели подобных корреляций, отражающихся в актуализации отдельных художественных форм, течений, направлений, что и становится предметом исследования в данной статье. Методологической основой являлся искусствоведческо-культурологический подход: история искусства, рассмотренная в культурологическом ключе. Используются методы сравнительного социо-культурного анализа, реконструкции наиболее репрезентативных художественных практик. Исследование проводится как в синхронной, так и в диахронной проекции: анализ исторических периодов сопровождается рассмотрением видов, направлений, стилей искусства, выделенных в данном историческом контексте. Вплоть до Нового времени, формирующего основы цивилизации модерна, искусство более всего служило атрибутом религиозной апологии, прославлению божественных начал. Оформление сакрального пространства не требовало выявления авторства, творческая индивидуальность имела подчиненный, второстепенный характер, а сам художник, как правило, не выходил за рамки канона, доминирующей стилистики. Постепенно эта традиция размывается, так как на место христианской теодицеи приходят светские ценности, роль демиурга и творца постепенно переходит к человеку, что находит отражение в содержании и в формах художественной деятельности. Художественная морфология, сакральная или светская, как правило, была опосредована культурными и социальными факторами: выбор художественных практик определялся социентарным статусом элитарных групп, их коллективными потребностями и предпочтениями. «Социальность» и «утилитарность» искусства, репрезентируемые как его неотъемлемые качества, прослеживаются на достаточно длительном историческом материале. Кавычки, в которые заключены эти предикаты, призваны отдать дань новизне постмодернистского подхода, противоречащего принятому в классической эстетике неутилитарному (неутилитарному) статусу искусства.

Review: Art appeals to one's inner world and speaks the language of emotions and therefore can help to discover the culture code of the epoch and reveal deep archetypal structures like no other historical attributes. Rich and versatile artistic material that has been created in Europe gives an opportunity to trace back interesting tendencies in the interaction between the evolution of art and socio-cultural historical environment. To do it, it is necessary to view history of art from the point of view of its 'sociality' as well as 'utility' that should be interpreted as the need of the dominating social structures. Art work of different forms, genres and styles help to realize both sacral and secular socially determined needs of the society. Ancient times, Middle Ages, Renaissance and Early Modern Period present different models of these relations which is reflected in particular art forms and movements. This is the topic under research of the present article. Methodological base of the research is the art history and cultural approach, i.e. art history is being viewed from the point of view of cultural studies. The author also uses the methods of comparative socio-cultural analysis and reenactment of the most representative

artistic practices. The research is carried out both in the synchronic and diachronic projections, i.e. the analysis of the historical periods is accompanied with the analysis of different art forms, movements and styles typical for particular historical periods. Up to Early Modern Period when the bases of the civilization of Modern were created, art had been just an attribute or a religious apology glorifying the Divine. Sacral art did not need to show who the creator of artwork was. Creative individuality had a secondary role and an artist had to follow strict rules of the canon or a dominating style. With time that tradition became weaker and secular values replaced Christian theodicy. The role of the demiurge and creator was gradually taken by human which was also reflected in particular forms of artwork. Artistic morphology, both sacral and secular, was directed by cultural and social factors. The choice of artistic practices depended on the societal status of the elite groups and their collective needs and preferences. 'Sociality' and 'utility' of art are shown based on the study of quite a long period in history. These terms are taken in quotation marks in order to show the novelty of the post-modernistic approach which opposed to the traditional non-utilitarian status of art used in classical esthetics.

Ключевые слова: Искусство, культурный код, социальность, утилитарность, религия, художественный стиль, Античность, Средневековье, Ренессанс, Просвещение.

Keywords: Culture, culture code, sociality, utility, religion, artistic style, ancient times, Middle Ages, Renaissance, Enlightenment.

Как загадочный сфинкс, древний и в то же время вечно обновляющийся феномен, искусство неизменно притягивает внимание исследователей. В XX в. оно демонстрирует чрезвычайное многообразие форм, эклектичность, контрастность. Теряется стилистическое единство, центральный вектор распадается на множество отдельных, не зависимых друг от друга течений, образующих затейливую вязь причудливых траекторий. Что может дать исследователю весь этот пестрый мир, хаос звуков, красок, форм, обращенный к чувствам, а не к логике, и не преследующей, казалось бы, никаких утилитарных целей? Видимость обманчива: лучше и тоньше чувствуя дух своего времени, художники воплощают в своих произведениях ту эволюцию культурных форм, которая и является «предметом истории в самом широком смысле».¹

Искусство идет вслед за временем, создавая особую, художественную картину мира, отражая в образной, чувственно-наглядной форме важнейшие данности социо-культурной сферы – ее феномены, связи, структуры. Являясь одновременно достоверным свидетелем и свидетельством, оно запечатлевает происходящие трансформации, моделирует диахронные проекции отношений и ценностей, представлений, взглядов, идей. Конечно, художественные артефакты не собирают в отчетливый фокус реалии

уже исчезнувших жизненных миров, присущих обществу идеалов, мыслей и чувств современников. Проходя сквозь восприятие художника, они получают определенную оценку, интерпретируются тем или иным образом. Тем не менее, темпоральные художественные «улики», растворенные в различных видах, жанрах, стилях искусства, представляют ценность как раритет своего времени, приоткрывающий ментальность создавших его творцов. Искусство проливает свет на исторический контекст, в нем, как в зеркале, отражается колорит эпохи.

Хотя культурный код фиксируется в различных нотациях, тем не менее, во всемирной «летописи» есть главы, написанные едва ли не исключительно художественным «письмом», во всяком случае, оно неизменно участвует в этом процессе. Временная дистанция стирает и искажает этот глобальный дискурс, «шифрует» исторические записи. Их транслитерация, перевод на язык современности делается все более необходимой: историки, культурологи, философы, реконструируя картину мира той или иной эпохи, не могут обойтись без исследования артефактов художественных практик. С другой стороны, репрезентативная расшифровка последних представляет особый интерес, она становится возможной с развитием новейших исследований в не только в области историографии и искусствоведения, но и аналитической и исторической психологии, теории ментальностей, концепта длительного исторического времени Ф. Броделя и французской школы «Анналов».

¹ Зиммель Г. Конфликт современной культуры/Культурология. XX век: Антология. М. 1995. С. 379.

Проблема творения и творца, индивидуальность и индивидуализм, имманентно присущие европейской культуре, неизменно прослеживаются на всех этапах исторической эволюции. Временами они обретают ярко выраженные характеристики эксплицитного существования, временами уходят в тень. Сакральное пространство бытия, связанное с Богом, богами, божественной трансценденцией, не требовало выявления авторской позиции, личностного своеобразия художника, оформлявшего сферу религиозных практик. Творчество земное в известной степени имело подчиненный, служебный характер, поскольку творчество божественное затмевало и отодвигало его на второй план. Искусство объективно служило атрибутом сакральной интериоризации, растворялось во всеобъемлющей апологии божественных начал, прославления Творца и его творения. Субъективизм художественной позиции на протяжении долгих столетий не выходил за рамки канона, легитимизированной стилистики, а выбор художественных практик определялся преимущественно социентарным статусом элитарных групп, их коллективными потребностями и предпочтениями.

Динамика исторического процесса на европейском континенте определяла динамику развития отдельных видов, направлений художественного творчества, их стилового разнообразия. Стилиевая эволюция угасает параллельно укреплению фундамента новых цивилизационных основ модерна. Единый генерализованный вектор искусства исчезает, замененной бурной агрессией маргинальных форм (Ю. Лотман). «Эпоха становления» завершена, ее окончание можно соотносить с глобальными историческими событиями, утверждающими ценности нового мира, например, с Великой французской буржуазной революцией. Тем интересней проследить и попытаться понять взаимосвязь истории искусств с социальными и культурными трендами. «Сегодня первостепенное значение исследователь должен придавать историчности художественного процесса, связывая эту историчность с консервативными слоями истории событий»,² – так формулируется актуальный вектор исследовательской активности.

² Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М. 2005. С. 46.

Историчность творческого процесса ярко проявлена в истории европейского искусства. Античность – Средневековье – Возрождение – Новое время – эти этапы академически традиционно структурируют художественную эволюцию Старого Света, накопившего за свою тысячелетнюю историю колоссальный объем творческого наследия. Богатый и разнообразный «генотип» искусства дает возможность выделить культурную специфику, культурный код, присущий «эпохе становления». Начало ее можно по традиции отнести к юности европейской культуры – к Античности.

В Греции искусство не репрезентируется как отдельный, самостоятельно существующий феномен: не рефлектируется его онтологическая специфика как семантически выделенной сферы, не оформляются дефиниции данного референтного поля. Искусство растворяется в повседневной жизни античного универсума, соединяясь с ремеслом и с производством, обретая тем самым утилитарный, функциональный характер. А. Лосев говорит в этой связи об обычной для греков трактовке эстетической области, «которая сразу и одновременно характеризуется и как жизненно-заинтересованная и как предмет чистого и незаинтересованного созерцания, как предмет самодовлеющего удовольствия».³

В греческом мире, тем не менее, выделенной оказалась сфера мусического, находившаяся под покровительством Аполлона Мусагета, – так называемые мусические искусства. Являясь сложным понятием, они включали в себя не только музыку, пение, танец, но также и другие виды художественного и интеллектуального творчества – поэзию, эпос, трагедию, историю. Приоритет мусических искусств становится особенностью греческого культурного кода: они обладали более высоким статусом, чем пластические и механические искусства, непосредственно идентифицировавшиеся с ремеслом.

Искусство, развитие его различных видов связано с агональностью, формирующей полисный архетип. Трехединая хорей – пение, танец, игра на музыкальных инструментах неизменно сопровождает греческие праздники, ритуалы, посвященные богам. Их сакральность требовала торже-

³ Лосев А. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М. 1969. С. 265.

ственного оформления, и потому традиционным становится мусический репертуар Дионисий и Панафиней, Элевсинских мистерий и Гимнопедий, Дельфинарий и Кроний, Пифийских или Истмийских игр. Это дифирамбы, прославляющие Диониса, пеаны и гипорхемы, посвященные Аполлону, эпиникии, славящие победителей игр, симпозионные сколии, звучащие на пирах, гименеи и эпиталамы, приуроченные к свадьбам, иалены, сопровождающие окончание жизненного пути.

Музыка наделялась пропедевтической функцией: как писал Плутарх, у греков она «была всецело приурочена к почитанию богов и воспитанию юношества»⁴. Ее изучение входило в образовательный комплекс, позволяя социализировать молодое поколение, подготовить его к полноценному включению в культовую практику. В то же время она способствовала всестороннему развитию юношества, что отвечало идеалу калокагатии, выражавшему греческий архетип. Мусические искусства присутствовали в повседневном обиходе, о чем свидетельствовали Ксенофонт в «Домострое», Афиней в «Пире мудрецов», Авл Геллий в «Аттических ночах» и др. Музыкальное сопровождение задавало единый темп и ритм, консолидировало действия людей и тем самым облегчало трудовой процесс, делая его более эффективным: под звуки музыки работали веслами гребцы и выступало войско, месили тесто и давили виноград, мололи зерно и ковали металл.

Рабство в известной мере исключало необходимость тяжелого повседневного труда, обеспечивающего заработок, тем самым создавались благоприятные возможности для иных, более «высоких» занятий: искусством, спортом, политикой, интеллектуальной деятельностью. Большое значение приобретает досуг как особо выделенная, самоценная сфера жизни – высокий Досуг. Здесь само по себе развлечение, удовольствие, отдых неизменно имеют приоритет. К ним относятся с пиететом, что запечатлено в философской рефлексии: Аристотель трактует досуг как конечную цель существования «свободнорожденных и культурных» благородных греков – он заключает в самом себе и наслаждение, и блаженство, и счастливую жизнь и предназначен незанятым людям, тем, кто может им пользоваться

⁴ Плутарх. О музыке. Пб. 1922.

ся.⁵ И прекрасное, рождающееся по божественному наитию, призвано реабилитировать и возвысить это «благородное аристократическое безделье». Высокий Досуг мог заполняться разнообразными занятиями: литературой, философией, искусствами, а также спортом, играми, дружеским общением на симпозионах. Именно в этом контексте критерием истинного искусства выдающиеся умы античности провозгласили «удовольствие, которое испытывают хорошие люди» (Платон о музыке).

Пластические и механические искусства котируются гораздо ниже. Художники, архитекторы, скульпторы не только не имели приоритета как носители творческого начала, сублимирующие свой эмоциональный, духовный, творческий потенциал в художественные творения, но и занимали низшие ступени социальной таксономии. По мнению Платона, искусство аналогично *techne*, оно «пришло в мир как мастерство», как средство удовлетворить насущные потребности, подразумевая в этой связи образ Пифагора, «своего рода Прометея».

Важнейший вектор интенциональности искусства связан с религиозным дискурсом. Религиозные системы Греции и Рима, при всех их отличиях, типологически близки. Античные боги, воплощая природный универсум, обладают антропоморфными характеристиками, заимствуя у смертных как внешний облик, так и поведенческую специфику. Мифологические сюжеты разнообразны, но лучшие качества божеств выражены в превосходной степени – сила, могущество, мудрость. Однако, как и люди, боги не обладают всеведением и всемогуществом, они всего лишь бессмертны. Мир богов соседствует с миром людей – именно эти представления нашли отражение в греческой мифологии, в пластике, в архитектуре. Боги присутствовали в мире людей как интеллигибельно, в эмоционально-мистическом опыте, так и в объективированной художественной интерпретации. Мраморные статуи поражали своим жизнеподобием – выглядели «как живые», отмечали современники: тончайшая моделировка позволяла передавать чувства и состояния, делала образы одухотворенными и глубоко индивидуальными. Вызывало удивление также их количество – в Афинах, напри-

⁵ Аристотель. Политика//Аристотель. Сочинения: В 4 т.Т. 4. М. 1983. С. 630.

Социология культуры, социокультура

мер, казалось, что статуй больше, чем людей (Платон).

Богам приносилось в дар лучшее, созданное творческим гением человека, для них особым образом организовывалось сакральное пространство, строились алтари и храмы – шедевры античной архитектуры. По своим художественным достоинствам, как правило, они превосходили дворцы земных правителей. Архитектоника храмов, однако, подчинялась потребностям культовой практики: темное и тесное внутреннее пространство целлы не было рассчитано на пребывание в нем большой массы людей, поскольку отправление религиозного ритуала, как правило, происходило снаружи.

Социальная детерминированность искусства наглядно проявлялась и в римской античности. Особенность римского мира – творческий труд онтологизировался в качество рабского: рабы для искусства заняли свое место на рынке «одушевленной собственности». После завоевания Греции рынок наводнили «интеллектуалы» и художники – учителя, мастера, философы, просто образованные греки: как и любое «тело», можно было легко купить раба – архитектора и раба-скульптора. Певцы, музыканты, актеры, как правило, тоже являлись рабами. Богатые семьи содержали целые оркестры или актерские труппы, которые могли сдаваться напрокат. Римская литература у своих истоков также питалась вдохновением «рабского» творчества – первый известный римский поэт Ливий Андроник был рабом, впоследствии отпущенным на свободу.

В отличие от Греции, где праздники, посвященные богам, требовали музыкального сопровождения, в Риме они утрачивают свое сакральное содержание и превращаются, в значительной степени, в развлекательные мероприятия. Это же характеризует и феномен театра: по мнению римских обывателей, трагедия была «слишком идеальна» и потому не пользовалась успехом. Снисходительнее относились к комедии, но главное место среди сценических представлений занимал мим со своим бытовым сюжетом, танцем и жестом, свободной импровизацией актеров. Отдельной частью зрелищной индустрии, любимым развлечением являлось отнюдь не художественное действо – бои гладиаторов, звериные трав-

ли, морские сражения – навахии. Для них специально разрабатывались сценарии, работала «режиссура», готовилась сценография, позволявшие превращать массовые убийства в особый род массовых зрелищ.

Для римской античности характерен высокий уровень развития архитектуры и строительства. Завоевая новые государства, Рим воспринимал их культурные формы, адаптировал и перерабатывал технические приемы и эстетические взгляды. В строительстве соединялись традиции греческой, малоазийской архитектуры, вырабатывалась собственная система: конструктивно обогащая архитектуру, римские зодчие широко использовали в своих объемных сооружениях арку, формы крестовых и купольных сводов, создали особую схему внешнего оформления – ордерную аркаду.

Грандиозность и масштабность стали характерной чертой римского мира – мира циклопических архитектурных форм: выдающимися творениями архитектуры и инженерного искусства являлись Колизей, Пантеон, «Золотой дом» Нерона. О величии империи свидетельствовали помпезные городские сооружения: триумфальные арки, колонны, торжественные алтари и статуи императоров, термы и амфитеатры. Претенциозная монументальность характерна также для частного сектора: широкое распространение получили мозаика и мрамор, настенная живопись. Разнообразие сюжетов и техники, частая смена господствующих направлений и вкусов публики привели к появлению оригинальных систем стенной росписи, о чем свидетельствуют помпейские «стили».

Римское искусство связано также с водой – одной из культурных универсалий, сформировавшей целый ряд традиций, стереотипов поведения, тенденций творческого процесса. Культ воды,⁶ сакральное отношение к ней выражалось в художественном оформлении фонтанов, уличных колодцев и природных источников, в строительстве роскошных терм; изобилие воды создавало определенные привычки и купание превращалось в ритуал, в любимое времяпрепровождение. Термы – пример не только римского искусства, но и наличия огромных богатств, которые стекались в Рим

⁶ Этот культ подробно рассматривался у Г. С. Кнабе, М. Е. Сергеенко.

в результате победоносных войн, эксплуатации провинций, порождая безвкусную роскошь и расточительство. Именно об этом писал Сенека: «Мы до того дошли в расточительстве, что не желаем ступить иначе как по самоцветам». ⁷ Вычурность и помпезность становятся нормой римской стилистики.

В первые «темные» века, наступившие после падения империи, хаос и анархия воцарились на ее территориях. Обломки глобальной и мощной цивилизации накрываются волнами варварских нашествий и Запад тотально варваризируется, схоронив под развалинами городов великое наследие античности. Варваризируется и искусство, имея в своем арсенале лишь малую толику того мастерства, которым некогда славились народы, обитавшие здесь. Орнаментально-декоративные формы бытовых предметов, атрибутов церковного культа – звериный стиль, плетение, незамысловатый узор – вот и весь набор художественных практик, с которого начиналась новое, средневековое искусство.

В средние века культуру христианской Европы формировала религиозная традиция. Средневековый европеец видел вселенную сквозь призму христианского учения – систему координат, по которым он соотносил себя с другими людьми, мог определяться во времени и пространстве. Именно в таком контексте развивалось средневековое изобразительное, музыкальное, театральное искусство. Его пространство – пространство сакрального бытия, Теологическая доктрина христианства признает прекрасным только атрибуты божественного творения, при этом телесная красота, как известно, почиталась греховной. Отождествление прекрасного с полезным, функциональная целесообразность деятельности, в том числе художественного творчества, является одной из важнейших доминант теологическо-эстетической рефлексии.

Витальная перспектива связана была в первую очередь с адаптацией к условиям беспредельного господства силы в самых грубых и варварских формах, с мортальными доминантами, сопрягающими прекрасное и героическое с пафосом экспансии и насилия. Первый общеевропейский художественный стиль – романика, сим-

волизирует начальные, пока еще робкие шаги по направлению к выработке единой европейской архитектоники. Он реализуется в основном в архитектуре. Романская архитектура производит впечатление мощи и неприступности: толщина стен, строгость и суровость как атрибут военного времени отвечает главной ценности – надежной защите, обороноспособности, обеспечению безопасности. Мозаика (Византия, Венеция), стенная роспись обеспечивают декоративную организацию внутреннего пространства.

Иной архетипический образ утверждает готическое искусство. В XII в. средневековое общество открыло для себя новую ценность в духовном и материальном мире, восприняв и осмыслив свою естественную потребность в свете как высшей сакральности. Готика распахнула храмы навстречу потокам ликующего света, навстречу небесам: «Бог – это свет». Главными носителями новых идей становятся архитектура и скульптура: готическое мироощущение уже в архитектуре своих соборов отдало должную дань идее бесконечного пространства. ⁸ Храмовое искусство выполняло важнейшую функцию конфессионального образования и социализации прихожан с помощью визуальных художественных средств, поскольку средневековая варваризация оставляла мало возможностей для просвещения практически неграмотного населения. Фасады, внутренний интерьер соборов буквально скрывались за огромным количеством скульптурных изображений, строгое распределение которых образно иллюстрировало систему идей и представлений о мире, сложившуюся к этому времени.

Готическая живопись дала выдающиеся художественные образцы книжной миниатюры, украшавшей церковную и светскую книгу и предназначенной для образованной элиты. Господствующий класс так же, как и церковь, практиковал меркантилизм в подходе к художественному творчеству: использовал его для оформления окружающей среды, создания предметов роскоши, репрезентации собственного статуса. И снова звучал здесь лейтмотив утилитарности – прекрасное отождествлялось с полезным, имело функциональное предназначение, привносилось во всякую

⁷ Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. М. 1977. С. 117.(86. 7).

⁸ Шпенглер О. Закат Европы. М. 1993. С. 90.

Социология культуры, социокультура

деятельность. Это качество средневекового искусства, а также средневековой эстетики специально акцентирует У. Эко, называя его фундаментальным.⁹

Официальной и серьезной культуре Средневековья противостоял карнавал, праздник, народная смеховая культура, имевшая глубокие исторические корни в виде фольклорных традиций. «Смеющееся народное средневековье» (М. Бахтин) представлено было целым необозримым миром смеховых форм и проявлений, в них языческая низовая культура осмеливалась бросить вызов господствующей культуре верхов. Праздничность «становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия».¹⁰ Обряды и зрелища, связанные со всенародным, универсальным, разрушающим и утверждающим смехом, выполняли важнейшую функцию релаксации, разгрузки от повседневных тягот жизни, освобождения от всевозможных страхов и угроз.

Эпоха Возрождения коренным образом изменила культурные «ландшафты» окружающего мира. Возникает новая мировоззренческая парадигма, светское видение мира, ренессансная культура – гуманизм, в центре которого находится культ человека, признание его индивидуальности. Ренессанс, как никакая другая эпоха, ознаменован расцветом искусства. Он возрождает эстетику античности, понимая под прекрасным красоту природных форм, ставя в центр вселенной человека, его достоинство и могущество. Ренессансный герой становится демиургом и творцом, хозяином собственной судьбы, которая зависит теперь не от божественной воли, но от его собственных дарований, мужества и энергии.

В контексте новых взглядов приобретают высокую оценку экзистенциальные ценности: античный эпикуреизм, этика наслаждения, восхищение красотой человеческого тела. Светский жизнеутверждающий характер искусства, оптимизм составляют важнейшую черту Возрождения, открывая одновременно новую страницу в его социентарных трендах. Отсюда, с ита-

льянского «первородства в отношении развития личности» (Я. Буркхардт) начинается штурм средневековой сословно-теоцентрической цитадели.

Секуляризация искусства получает новый импульс как элитарная тенденция – «желание прекрасной жизни» (Й. Хейзинга), культивирующее жизненный идеал, стремление к своеобразному «облагораживанию», эстетизации профанных жизненных практик. В Италии, ориентирующейся на античные образцы, ранее других утверждается гуманистическая направленность искусства. Маленькие ренессансные дворы Медичи, д'Эсте, Гонзаго, Сфорца собирают творения и творцов, создают блистательную атмосферу праздника. Увлекаются изобразительными искусствами, литературой, философией, историей, музыкой. Таковы же папские или кардинальские дворы, где покровительствовали наукам, собирали предметы искусства, книги и рукописи, как делали это знаменитые папа Николай V (Томазо Парентучелли) или Пий II (Эна Сильвио Пикколомини).

В XV в. была основана Платоновская академия, которая возглавлялась видным представителем гуманизма Марсилио Фичино. Постепенно создавалась среда, определявшая художественные вкусы своего времени, формировавшая социальный заказ: именно в данном контексте появлялись произведения искусства, предназначенные для узкого круга знатоков, способных оценить рафинированную утонченность творений. Многие из итальянских князей известны не только как покровители искусств, но и как коллекционеры: Лоренцо Медичи, например, обладал знаменитой коллекцией монет, камней и медалей, а также великолепной библиотекой.

В эпоху Возрождения были заложены принципы, определившие все последующее развитие европейского зодчества. Градостроительство развивалось прежде всего в направлении гармоничной организации пространственных форм, в выборе определенных эстетических предпочтений, в осознании визуальной целостности городской среды. Геометрический принцип, положенный в его основу, приведет позднее к подлинному расцвету прямоугольной (шахматной) планировки. В Италии в архитектуре была разработана новая конструктивная система и основные архитектурные формы:

⁹ Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб. 2003. С. 126.

¹⁰ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. 1990. С.14.

типы новых городских многоэтажных зданий, светских и церковных сооружений, системы фасадного убранства. Архитекторы, скульпторы, художники получают от властей заказы на строительство и украшение крупнейших городских комплексов.

Сложные комплексы архитектурных работ ведутся и в других регионах, где также на первый план выдвигаются столицы. Далее они будут неизменно находиться в привилегированном положении, соперничая друг с другом не только в экономическом и политическом могуществе, но и в великолепии архитектуры, ее достижениях в отдельных областях. Большое развитие в некоторых регионах, в том числе в Нидерландах, во Фландрии получила гражданская архитектура – ратуши и склады, дома патрициев, а также цеховых, гильдейских организаций. Во Франции возникает совершенно новый тип загородного дворца, предназначенного для временного пребывания знати во время охоты и увеселений – дворец Шамбор, Анэ и др.

Высочайший взлет искусства, традиции гуманистической культуры, получившие в истории название Высокого Возрождения, дали миру таких художников, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Корреджо, Джорджоне, Тициан. Личность, индивидуальность художника приобретает все большее значение. Новый мир образов и художественных форм, интерес к античности органично связаны с разработкой новых реалистических способов изображения, освоением достижений анатомии, геометрии, оптики. Представители творческих профессий, как правило, объединялись в цехи, работая для достаточно узкого, еще средневекового по своим основным характеристикам рынка. Они находят многочисленных заказчиков в лице двора и церкви, среди дворян, патрициев, зажиточных горожан.

Вкусы заказчиков, конкретные потребности и запросы во многом определяли тенденции развития отдельных школ, региональную или локальную специфику. Так, в северных странах не находилось необходимых предпосылок для развития монументальной живописи, более укоренена была там книжная миниатюра. Книги с иллюстрациями предназначены были для самых знатных персон: примерами роскошных образцов искусства миниатюры являлись

«Большой часослов герцога Беррийского», «Псалтырь королевы Мэри» и др.

С деятельностью братьев ван Эйков, патриархов и основателей нидерландской школы живописи, связывают коренной переворот в традициях западноевропейской живописи – появление станковой картины, письмо маслом. Расширяется тематика произведений, выделяются в качестве отдельных жанров бытовая живопись, пейзаж, портрет, натюрморт. Относительно дешевым и демократичным видом изобразительного искусства, пользовавшегося большой популярностью, становится гравюра. Открытие книгопечатания, прогресс в производстве бумаги создают предпосылки для ее широкого распространения.

Новое время знаменует собой процесс формирования крупных европейских наций, проявления ярких особенностей их художественной культуры. Это период расцвета искусства Италии, Фландрии, Испании, Франции, Голландии. В отдельных странах появляются большие национальные художественные школы, одновременно формируется архитектура будущего европейского дома. Искусство XVII в. наследует традиции художественной культуры Возрождения и одновременно расширяет сферу своих интересов.

Одной из главных стилистических систем в искусстве стало барокко, связанное с религиозной и светской феодальной культурой. Зачинателями и вдохновителями нового стиля явились итальянцы: «итальянское барокко – прежде всего стиль города Рима и римских пап»¹¹. Как нельзя более новые стилистические приемы способствовали возвышению католической церкви и потому активно использовались в архитектуре и внутреннем оформлении соборов, недаром одно из его направлений называется «стилем иезуитов». Но более всего барочное искусство нашло признание у светских властителей: своей роскошью и величием оно помогает создать величественные декорации для различного рода общественных действий, достойно обрамляет блистательное придворное общество с его демонстративным, театрализованным ритуалом.

Как и в предшествующую эпоху, в художественной стилистике прослеживается

¹¹ Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М. 1990. С. 97.

Социология культуры, социокультура

стремление к монументальности, однако рациональное начало, гармония, лежащие в основе аналогичной характеристики Ренессанса, уступили место стихии иррационального, динамизму, эмоциональному напряжению. Насыщенно и ярко колористическое решение барокко, торжественны и величавы формы, производя «странное впечатление культурного варварства» (Э. Кон-Винер). Все кажется в нем избыточным, чрезмерным, изобильным – слишком много ярких красок и золота, слишком сильна экспрессия и патетика. Господство церкви определяло здесь преобладающую тематику: торжественные образы Христа и Мадонны, деяния святых, библейские эпизоды. Особенно востребованными были сцены казней и мучений святых, состояние экстаза, оказывавшие наиболее сильное эмоциональное воздействие на зрителя.

Итальянские мастера остаются в XVII в. непревзойденными авторитетами для всей Европы. Их творчество вызывает массу подражаний, их приглашают в другие страны, что способствует быстрому распространению стиля. Но не одна Италия определяла художественный облик Европы. Особенности исторического развития других европейских стран, специфика их культурных доминант демонстрировали иные грани творческого процесса. Голландия – первое буржуазное государство, и Англия, совершившая великую революцию, создают собственные инварианты: в Голландии и Фландрии – «бюргерское барокко», в Англии – палладианство. Фламандская школа также демонстрирует образец национального своеобразия и одновременно – одно из значимых явлений барокко. Она наиболее полно и убедительно представлена в творчестве Рубенса, крупнейшего живописца Фландрии. Его композиционные приемы, живописные средства, трактовка натуры создают формулу типизации барочных произведений: яркая декоративность, динамизм сюжета, физическая и духовная мощь персонажей.

Рушатся оплоты монументального церковного искусства, протестантизм сводит до минимума или совсем ликвидирует монументальную живопись и архитектуру, скульптуру, светскую музыку и танцы. На смену церковным фрескам и плафонной дворцовой росписи приходит «бюргерская» живопись. Спрос, исходящий от горожан со

средним достатком, был необычайно высок – картины пишутся не только на заказ, но и для рынка. Подобная торговля была широко распространена, для нее в основном изготавливались небольшие по размеру станковые картины, предназначенные для скромных помещений.

Индивидуальность, обретающая особые права в буржуазном обществе, диктует новые приоритеты – большое значение приобретают в данном контексте реалистические черты. Усиливается интерес к отдельной личности, к внутреннему миру человека, что приводит к необычному подъему портретного искусства, к развитию психологического портрета. Но рамки психологизма еще узки, они укладывают портрет в прокрустово ложе сословности. Показательно, что творчество Рембрандта, величайшего художника своего времени, не было в полной мере оценено современниками. Только в XIX в. был «открыт» вневременной, общечеловеческий масштаб его творчества.

Предметом социальной гордости для поднимавшейся буржуазии служит тот образ жизни, который она ведет, собственность, которой она владеет. И потому любимы жанровые картины, натюрморт. Сюжеты выбираются главным образом из повседневной жизни богатых слоев бюргерства – часто изображаются сцены веселящихся компаний, получение письма, приход гостя, домашний концерт. Они обыденны и постоянно повторяются, вообще играют незначительную роль, поскольку внимание обращено на внешнюю сторону. Сюжет служит предлогом для передачи костюмов, поз, предметов обстановки. Материал, объемы, формы изображаются с исключительным мастерством, в реалистической манере. Художник, отвечая на запросы публики, дает ей возможность любоваться тонким стеклом бокалов, серебряными блюдами и цветами, фруктами и устрицами, воспевая торжество материального мира, приходящего на смену миру горнему.

Абсолютизм, генерируя собственный культурный код, культивирует принципы иного стиля – классицизма, также отвечающего потребностям придворного общества. Он получает широкое распространение в художественной практике, с ним ассоциируется античное наследие. Мера и порядок, правила и нормы, их подчинение

строгую контрольную разума объявляются главными критериями искусства. Не отражение реальной жизни, а создание идеальных моделей, демонстрация облагороженных эстетических схем становится целью творческого процесса. Художник должен был дистанцироваться от всего профанного, низкого, случайного, но концентрироваться на типологических обобщениях, высоких образцах, гармонично соединяющих разумное и прекрасное. Основой классицистической доктрины служил «придворный рационализм» (Н. Элиас), особенно укорененный на французской почве.

Абсолютная власть осуществлялась по принципу жесткой централизации, унификации всех бюрократических процедур. Аналогичным образом выстраивался придворный этикет и церемониал, использовавшиеся в качестве инструментов для организации придворного общества.¹² По этой же модели необходимо было организовать «функционирование» искусства, почетнейшей миссией которого являлось прославление монаршей особы. Искусство в абсолютистской рефлексии рассматривалось как дело государственной важности, требующее контроля и регламентации. Так, во Франции первостепенная роль отводилась специальной структуре – Академии живописи и скульптуры, получившей монополию на организацию художественного образования, проведение выставок. В стенах Академии была сформулирована доктрина жанровой классификации «высокого» искусства, к которому причислялись исторические, религиозные, мифологические, аллегорические сюжеты.

Важнейшие течения могли развиваться не изолированно, а в непосредственной связи, нередко в пределах одной национальной школы – этот синтез достигает своего апогея во Франции во второй половине XVI в.. Французский «большой стиль», соединявший элементы барокко и классицизма, призван был прославлять королевскую власть. Строительство роскошного Версальского дворца, помимо прочих факторов, сделало Людовика XIV законодателем мод в европейском придворном искусстве. Версаль символизировал торжество

идей абсолютизма, что проявлялось в сопряжении большого дворцового здания и окружающего его ландшафта, в регламентации и подчинении регулярно спланированного парка строгой геометрической системе. Здесь каждый элемент работал на общую задачу, будь то парадная роскошь террас, садовый партер со стриженной зеленью, фонтаны, скульптурные композиции, павильоны.

Королевский двор становится центром художественной жизни. Версальская резиденция ассоциировалась с высокими достижениями культуры и искусства: драматургией Расина и Мольера, музыкой Люлли, постройками Перро и Ардуэна-Мансара, декоративным искусством Лебрёна, парковыми ландшафтами Ленотра. Подъему декоративно-прикладного искусства способствовали успехи королевской мануфактуры Гобеленов. Она производила разнообразные предметы для удовлетворения нужд королевского двора: мебель, драгоценную утварь, шпалеры, мозаики, бронзовые и серебряные изделия.

Преклонение перед большим королевским стилем охватило Европу, став одним из существенных факторов интернационализации придворной культуры. Дворцовая и парковая архитектура переживают свой расцвет: Версаль делается образцом, объектом для подражания других европейских монархов. Повторяются его Зеркальная галерея, принципы композиции, линейные формы дворцовых корпусов; входит в моду регулярная планировка парков, боскеты и парковая скульптура, тематические фонтаны. Влияние ансамбля Версаля, оказавшего большое воздействие на всю европейскую архитектуру, прослеживается также в центральной и восточной Европе. Соперничеством с ним были вдохновлены такие несомненно оригинальные монументальные дворцовые комплексы, как австрийские дворцы Шенбрунн, Бельведер, русский Петергоф и др.

Сменяются столетия и вместе с ними меняются стили – величественность, мощь, экспрессия уходят в прошлое. На смену «культуре дворцов» идет «культура салонов» – искусство интимного, камерного, манерно-утонченного рококо. Новая стилистика репрезентирует своими художественными формами эволюцию мировоззрения правящей элиты, но одновременно

¹² Элиас Н. Придворное общество: Исследование по социологии короля и придворной аристократии. М. 2002. С. 173-174.

символизирует закат абсолютизма, бессилие и слабость, угасание элитарной культуры старой Европы.

Последний оригинальный стиль европейской аристократии своими удивительно изящными, стилистически отточенными формами отражал ее образ жизни – гедонизм и сибаритство, мир изнеженности, приятных развлечений. Отсутствие будущего, вневременность, предчувствие конца уходящего привычного мира манифестируется лозунгами: «жизнь мимолетна, так давайте веселиться!» – «после нас хоть потоп!». Стилевая эволюция, во многих случаях зеркально отражающая социентарные сдвиги, маркирует здесь смену власти, недаром большие художественные стили идентифицируются «по королям». И потому рокайль по праву обозначают как «стиль Людовика XV».

Непринужденная фривольность галантного века, еле уловимая ностальгия (по быстро утекающему времени, возможно) исключительно точно запечатлены в живописи рокайля. Светлый колорит картин Ватто и Буше, пастельные краски как нельзя более соответствуют атмосфере галантного времяпрепровождения. Галантные празднества оказались настолько важным элементом аристократического образа жизни, что им был специально посвящен отдельный жанр живописи, дотоле не существовавший и специально введенный в число признанных Академией. Так, именно по этому жанру стал академиком известный мастер изящной живописи Ватто.

Культ наслаждения, безделье, празднества, любовные похождения – главные слагаемые аристократического образа жизни рефлексировались правящей элитой как приоритетный ценностной контент. Они требуют соответствующего оформления, эстетизации окружающей среды и потому особое внимание обращают на внутреннее убранство, его изящество, изысканность. Именно в искусстве интерьерного дизайна рококо достигает своего апогея. Его отличает замечательное стилевое единство живописи, скульптуры, фарфора, тканей, мебели. Поверхностность и легкость, изящество, характеризующие аристократическую «культуру салонов», создают особый колорит эпохи. Камерность причудливых завитков арабеска, белые парики, зеркала, поставленные друг против друга и создаю-

щие излюбленный иллюзионистский эффект рококо – впечатление бесконечности пространства, – все его артефакты, атрибуты, качества символизируют игру и прозрачность жизни.

Идиллические мотивы, идеи простой и естественной жизни на лоне природы пронизывали быт того времени. Они приобретали различные формы: от пастушеской идиллии, когда пресыщенная аристократия разыгрывала пасторальные сюжеты, до покупки загородных имений, занятий сельским хозяйством. Интерес к природе был вдохновлен не только произведениями Ж. Ж. Руссо, но и возникал спонтанно, как интуитивный протест от столкновения с искусственным ритуалом светского общества. Пейзажная живопись, ландшафтные и пасторальные картины становились чрезвычайно популярным трендом.

Происходили изменения и в области садово-паркового искусства. В Англии укореняется тип пейзажных парков: на смену регулярной композиции, пространству с геометрической планировкой приходят живописные, так называемые «английские» сады. Наряду с «французскими» они получили широкое распространение на континенте. В этой системе используются «естественные» водные компоненты – ручьи, запруды, водопады; небольшие архитектурные сооружения – беседки, гроты, руины; различные декоративные элементы – скамьи, колонны, вазы, скульптура.

Последняя глава в трилогии «королевских» стилей принадлежала классицизму – «стилю Людовика XVI». Пройдя фазу латентного существования, он выходит из тени и вновь громко заявляет о себе в последней трети XVIII в. В качестве доминанты художественных практик он безраздельно господствует в Европе на рубеже веков и в первые десятилетия XIX в. С началом Великой французской революции, свергающей королевскую власть, абсолютизм приходит к концу. Правление Людовика XVI закончилась, но продолжает жить названное его именем искусство, поскольку оно изначально соотносилось с более широким социо-культурным контекстом.

В XVIII в. актуализирована была не только культура аристократии, Подспудно развивающийся капитал, набравшее силу третье сословие все явственнее обозначали свое присутствие, и потому характер столе-

тия в конечном счете определяли не абсолютистские тренды, но сложный комплекс идей, теорий, явлений, получивший название Просвещения. Это широкое культурное движение рождало новую парадигму европейской цивилизации – «проект модерна». Своим рационализмом, антифеодальной, антиклерикальной направленностью Просвещение резонировало с ходом экономических и политических преобразований, с новыми алгоритмами общественного развития. И потому классицизму, последнему из больших «королевских» стилей, выпала честь репрезентировать просветительский дискурс.

Резко обличая феодальные порядки, дидактика просветителей предъявляла особые требования к творческой сфере: широкое хождение получили идеи о моральных референциях искусства – оно должно было являться «школой нравов», наставлявшей публику в добродетели (Д. Дидро). Драматической поэзии, «моральной живописи» вменялось в обязанность поучать, исправлять и побуждать к добродетельным деяниям. В предреволюционное время на первый план выдвинулось искусство революционного классицизма: проникнутое пафосом гражданской доблести, оно обращается к античной истории в поиске вдохновляющих своим мужеством примеров. Героическая простота, суровость и лаконизм отвели ему роль художественного свидетеля революционных побед – «момента истины», ставшего поворотным пунктом европейской истории. Триумф классицизма продолжится и после Великой французской революции, во время правления Наполеона. Здесь он достигает своего расцвета, превратившись в официальный стиль вновь созданной империи – ампир.

Выражая разные, порой весьма несхожие идеи, классицизм обладал неким универ-

сальным культурным кодом. Во Франции, где он достиг наибольшего расцвета, его, по сути, одинаково воспринимали и использовали враждебные друг другу политические силы: защитники феодально-абсолютистской системы, революционные буржуазные деятели, воинственные лидеры новой империи. Зародившись как последний из «больших» королевских стилей, он эволюционировал к простому и строгому «стилю Директории», а затем к холодной помпезности бонапартизма. Язык его интернационален, он адаптирован к разнообразному этническому контенту, и потому стал популярен в Италии, Испании, Англии, Германии, России и даже Америке. Общим в его развитии на различных этапах и в разных регионах являлось обращение к искусству античного мира, к первоистокам европейской культуры.

Новые ценности европейской культуры, утвердившиеся с победой буржуазных революций, закладывают основы таких институтов, как «гражданское общество», «правовое государство». К ним же принадлежит и фундаментальная ценность цивилизации модерна – частная собственность, скрепляющая комплекс правовых гарантий, охраняющая индивидуальность, личность, авторское право. Классицизм, завершающий «эпоху становления», активизирует «вечное возвращение» художественных практик, знаменует собой укорененность гетерогенных структур. Цикл повторяется вновь и вновь. Классицистический архетип, сигнифицирующий родовые черты западной цивилизации, дополнится в XIX в. мощным напором реалистических тенденций, отражающих новую, буржуазную картину мира. Именно реализму, укорененному в стихии рынка, обогащенному всеми предшествующими художественными открытиями, принадлежало следующее столетие.

Библиография:

1. Античная литература. Под ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1986.
2. Аристотель. Политика//Аристотель. Сочинения: В 4 т.Т. 4. М. 1983.
3. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
5. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. М., 1996.
6. Боннар А. Греческая цивилизация. Тт. I-III, М., 1992.
7. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв. Т. I Структуры повседневности. М., 1986. Т. II Игры обмена. М., 1998. Т. III Время мира. М., 1992.

8. Буркхардт Якоб. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996.
9. Винничук Л. Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988.
10. Власов В.Г. Стили в искусстве. Тт. I-II, С. – Пб., 1995.
11. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
12. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. М., 1990.
13. Данилова И. Е. Итальянский город 15 века. М., 2000.
14. Дживилегов А. К. Творцы итальянского Возрождения. М., 1998.
15. Декрузетт Д. Повседневная жизнь Венеции во времена Гольдони. М., 2004.
16. Дмитриева И. А. Краткая история искусств. Вып. I-III, М., 1987-1993.
17. Добиащ-Рождественская А. О. Культура западноевропейского средневековья. М., 1987.
18. Древний Рим. История. Быт. Культура. М., 1997.
19. Дюби Ж. Европа в средние века. М., 1994..
20. Зиммель Г. Конфликт современной культуры/Культурология. XX век: Антология. М. 1995
21. История Европы. Тт. I-IV, М., 1984.
22. История зарубежного театра. Тт. I-IV, М., 1981-1987.
23. История искусства зарубежных стран. М., 1983.
24. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М., 1987.
25. Кнабе Г. С. Древний Рим – история и повседневность. М., 1986.
26. Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993.
27. Козьякова М. И. Эстетика повседневности. Материальная культура и быт Западной Европы XV-XIX веков. М., 1996.
28. Козьякова М. И. История. Культура. Повседневность. Западная Европа: от античности до XX века. М., 2013.
29. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
30. Ленотр Ж. Повседневная жизнь Версаля при королях. М., 2003.
31. Лосев А. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М. 1969.
32. Мак Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М., 1990.
33. Митфорд Н. Франция. Придворная жизнь в эпоху абсолютизма. Смоленск, 2003.
34. Неклюдова М. С. Искусство частной жизни: век Людовика 14. М., 2008.
35. Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследование по истории морали. М., 1987.
36. Плутарх. О музыке. Пб. 1922.
37. Поньон Эдмон. Повседневная жизнь Европы в тысячном году. М., 1999.
38. Савин А. Н. Век Людовика XIV. М., 1930.
39. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. М. 1977.
40. Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. М., 1989.
41. Хейзинга Й. Осень средневековья. М., 1988.
42. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М. 2005.
43. Шпенглер О. Закат Европы. М. 1993.
44. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб. 2003.
45. Элиас Н. Придворное общество: Исследование по социологии короля и придворной аристократии. М. 2002.
46. Н.А. Бахова, В.И. Жуковский Культура ренессанса как пространство репрезентативного отношения человека и бога // Философия и культура. – 2011. – 9. – С. 152 – 163.

References (transliterated):

1. Antichnaya literatura. Pod. red. A. A. Takho-Godi. M., 1986.
2. Aristotel'. Politika//Aristotel'. Sochineniya: V 4 t.T. 4. M. 1983.
3. Batkin L. M. Ital'yanskoe Vozrozhdenie. Problemy i lyudi. M., 1995.
4. Bakhtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennansa. M., 1965.
5. Bitsilli P. M. Mesto Rennansa v istorii kul'tury. M., 1996.
6. Bonnar A. Grecheskaya tsivilizatsiya. Tt. I-III, M., 1992.
7. Brodel' F. Material'naya tsivilizatsiya, ekonomika i kapitalizm XV—XVIII vv. T. I Struktury povsednevnosti. M., 1986. T. II Igry obmena. M., 1998. T. III Vremya mira. M., 1992.

8. Burkkhardt Yakob. Kul'tura Italii v epokhu Vozrozhdeniya. M., 1996.
9. Vinnichuk L. Lyudi, nrvy, obychai Drevnei Gretsii i Rima. M., 1988.
10. Vlasov V.G. Stili v iskusstve. Tt. I-II, S. – Pb., 1995.
11. Gurevich A. Ya. Kategorii srednevekovoi kul'tury. M., 1984.
12. Gurevich A. Ya. Srednevekovyi mir: kul'tura bezmolstvuyushchego bol'shinstva. M., 1990.
13. Danilova I. E. Ital'yanskii gorod 15 veka. M., 2000.
14. Dzhivilegov A. K. Tvoitsy ital'yanskogo Vozrozhdeniya. M., 1998.
15. Dekruazett D. Povsednevnyaya zhizn' Venetsii vo vremena Gol'doni. M., 2004.
16. Dmitrieva I. A. Kratkaya istoriya iskusstv. Vyp. I-III, M., 1987-1993.
17. Dobiash-Rozhdestvenskaya A. O. Kul'tura zapadnoevropeiskogo srednevekov'ya. M., 1987.
18. Drevnii Rim. Istoriya. Byt. Kul'tura. M., 1997.
19. Dyubi Zh. Evropa v srednie veka. M., 1994..
20. Zimmel' G. Konflikt sovremennoi kul'tury/Kul'turologiya. KhKh vek: Antologiya. M. 1995
21. Istoriya Evropy. Tt. I-IV, M., 1984.
22. Istoriya zarubezhnogo teatra. Tt. I-IV, M., 1981-1987.
23. Istoriya iskusstva zarubezhnykh stran. M., 1983.
24. Kardini F. Istoki srednevekovogo rytsarstva. M., 1987.
25. Knabe G. S. Drevnii Rim – istoriya i povsednevnost'. M., 1986.
26. Knabe G. S. Materialy k lektsiyam po obshchei teorii kul'tury i kul'ture antichnogo Rima. M., 1993.
27. Koz'yakova M. I. Estetika povsednevnosti. Material'naya kul'tura i byt Zapadnoi Evropy KhV-KhIKh vekov. M., 1996.
28. Koz'yakova M. I. Istoriya. Kul'tura. Povsednevnost'. Zapadnaya Evropa: ot antichnosti do XX veka. M., 2013.
29. Le Goff Zh. Tsivilizatsiya srednevekovogo Zapada. M., 1992.
30. Lenotr Zh. Povsednevnyaya zhizn' Versalya pri korolyakh. M., 2003.
31. Losev A. Istoriya antichnoi estetiki. Sofisty. Sokrat. Platon. M. 1969.
32. Mak Korkodeil Ch. Ubranstvo zhilogo inter'era ot antichnosti do nashikh dnei. M., 1990.
33. Mitford N. Frantsiya. Pridvornaya zhizn' v epokhu absolyutizma. Smolensk, 2003.
34. Neklyudova M. S. Iskustvo chastnoi zhizni: vek Lyudovika 14. M., 2008.
35. Ossovskaya M. Rytsar' i burzhua. Issledovanie po istorii morali. M., 1987.
36. Plutarkh. O muzyke. Pb. 1922.
37. Pon'on Edmon. Povsednevnyaya zhizn' Evropy v tysyachnom godu. M., 1999.
38. Savin A. N. Vek Lyudovika XIV. M., 1930.
39. Seneka Lutsii Annei. Nravstvennye pis'ma k Lutsiliyu. M. 1977.
40. Takho-Godi A. A. Grecheskaya mifologiya. M., 1989.
41. Kheizinga I. Osen' srednevekov'ya. M., 1988.
42. Khrenov N. A. Sotsial'naya psikhologiya iskusstva: perekhodnaya epokha. M. 2005.
43. Shpengler O. Zakat Evropy. M. 1993.
44. Eko U. Iskustvo i krasota v srednevekovoi estetike. SPb. 2003.
45. Elias N. Pridvornoe obshchestvo: Issledovanie po sotsiologii korolya i pridvornoii aristokratii. M. 2002.
46. N.A. Bakhova, V.I. Zhukovskii Kul'tura renessansa kak prostranstvo reprezentativnogo otnosheniya cheloveka i boga // Filosofiya i kul'tura. – 2011. – 9. – С. 152 – 163.